المحددات الجمالية في التشكيل المعدني الميداني بين التصور والتطبيق.

مقال بحثى
كامل

* خالد أبو المجد احمد ادم
* أستاذ أشغال المعادن، كلية التربية، جامعة الباحة.
البريد الإليكتروني: khaledmetal1970@hotmail.com

تاريخ المقال:

- **تاريخ تسليم البحث الكامل للمجلة: 01 يناير 2024**
- **تاريخ القرار الأول لهيئة التحرير: 02 يناير 2024**
- **تاريخ تسليم النسخة المنقحة: 07 يناير 2024**
- **تاريخ موافقة هيئة التحرير على النشر: 07 يناير 2024**

الملخص:

دراسة بعنوان" المحددات الجمالية في التشكيل المعدني الميداني بين التصور والتطبيق" تؤكد هذه الدراسة ربطا بين فن النحت الميداني و التشكيل المعدني وخاصة التشكيل بالطرق علي النحاس في ضوء مفهومي التصور والتطبيق، فهي تلقي الضوء على تجربة ذاتية لتشكيل تمثال ميداني، حيث تشير العديد من الدراسات انه نادرا ما يستخدم الطرق علي النحاس في تشكيل الاعمال الميدانية، مما دعا الباحث إلى خوض تلك التجربة عبر تحول الفكرة التشكيلية من تصور ذهني إلى واقع حقيقي ملموس خلال عملية التطبيق، فهي تجربة تؤكد التواصل مع ما هو فنّ، وتؤصل وجوداً لفن النحاس المطروق مرتبطاً بفن النحت، حيث استخدم الباحث أسلوب الطرق علي النحاس في تشكيل تمثال ميداني معدني، ولا شك أن ذلك تتطلب منه إعادة التفكير في التصميم المعدني وتطويره بما يتسق مع مفهوم التماثيل الميدانية وفقاً لتعدد وتنوع الحلول التشكيلية والإنشائية ومتغيرات عملية التشكيل، بالإضافة إلى جهداً إبداعياً و قدرة الفنان على الأداء التطبيقي ليصل لحل جمالي وتشكيلي يؤكد فكرته، وفي ضوء ما سبق اثبتت الدراسة امكانية اثراء التشكيل المعدني الميداني اعتماداً على المحددات الجمالية للطرق على النحاس في ضوء مفهومي التصور والتطبيق من خلال الإجراءات التطبيقية لصياغة التمثال وتنفيذه في ساحة جامعة القيروان معهد الإعلامية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التصور، التطبيق

مقدمة:

إن النحت الميداني كغيره من الفنون يتأثر بمؤثرات فكرية عديدة، حيث يتحقق إبداع هذا النوع من النحت من خلال منظومة شكلية وفراغية تبنى وفقاً لنظام بنائي يفي بالمعايير البنائية التصميمية من اتزان ووحدة في إطار يتسق مع تحقيق الجوانب الجمالية بالاستخدام الفعال لمادة التطبيق، وحيث أن الثابت في الأعمال النحتية وفق المفهوم التقليدي ان الحجم يرتبط بكتلة الخامة نظراً لاستخدام النحات الخامات الطبيعية مثل الأحجار والأخشاب.

نظراً للتطور المستمر في استحداث الخامات، فقد استفاد النحاتون في القرن العشرون من استخدام تلك الخامات المستحدثة من المسطحات والأسلاك والخوص والمواسير والرقائق المعدنية، وكذلك الخامات الصناعية وشرائح البلاستيك، وذلك بهد ف الوصول إلي إبداع حجوم نحتية ضخمة مع الاقتصاد في كتلة الخامة المستخدمة، وإحلال الفراغ من الكتلة المصمتة باستخدام كتل أقل وزناً مع الاستفادة من الخصائص الفيزيائية والكيميائية لهذه المواد، وبناءً على ذلك "انفصل الحجم عن الكتلة عن طريق الإفراد بواسطة الخامات ثنائية الابعاد وذات الإمكانات الخطية والشفافة والأسطح العاكسة، وصقل الخامات الصلبة مثل البرونز- لتفقد الكتلة كثافتها المادية، فأصبحت الحجوم بدون كتلة " (فرحات، اسعد 2004،ص 47)، حيث اتاح التنوع الكبير الذي طرأ على الخامات المعدنية مجالات متعددة للتجريب وإبداع تشكيلات نحتية جديدة، ومع استخدام المسطحات المعدنية مثل النحاس والألومنيوم والصاج قُدمت حلول تشكيلية جديدة للفراغات الداخلية بالعمل النحتي، ولعل ذلك ما أدى الي تطور شكل التشكيل المعدني الميداني.

كما كان لهذا التطور تأثير كبير على الأساليب التقنية اليدوية المستخدمة في تشكيل المعادن والتي كان لها دور في مجال التشكيل المعدني الميداني، ويعتبر الطرق على النحاس أحد تلك الأساليب اليدوية الهامة والنادرة التناول في تشكيل الأعمال النحتية الميدانية المجسمة.

وبطبيعة الحال فقد خضع التشكيل اليدوي للطرق علي النحاس لمحاولات تجريبية جادة لتأكيد جمالياته، حيث استطاع بعض الفنانين طرح ما توصلوا إليه من أبعاد تشكيلية وفكرية في هيئة تطبيقات فنية تتضمن العديد من النقاط الهامة على طريق الإضافة والتطوير لأساليب وأدوات التشكيل بجانب الموضوع الفني للوصول منها إلى عائد جمالي وصيغة تعليمية جديدة يستفاد منها في مجال الفن عامة والتعليم خاصة، وقد تضمنت المحاولات العديد من المحاور التي اعتمد إحداها على تطوير الأداء التقني، بينما اعتمد البعض الآخر على تطوير أسلوب التشكيل، بل وإضافة بعض الأساليب اليدوية الجديدة لتشكيل الأسطح المعدنية ومعالجة سطحها فنياً، ولم يكن التطور في هذا الجانب فقط بل كان هناك محور يعتمد على إضافة أبعاد تعبيرية وفنية جمالية من خلال التطوير الفكري الذاتي لكل فنان بالبحث والدراسة للاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة في محاولة للخروج من الإطار التقليدي للعمل الفني.

وعلي الرغم من تلك المحاولات التجريبية كان تناول الطرق على النحاس نادراً في الأعمال النحتية الميدانية المجسمة، ومن هذا المنطلق تقدم هذه الدراسة ربطا بين فن النحت الميداني و التشكيل المعدني وخاصة التشكيل بالطرق علي النحاس حيث تشير العديد من الدراسات انه نادرا ما يستخدم الطرق علي النحاس في تشكيل الاعمال الميدانية، مما دعا الباحث إلى خوض تلك التجربة من خلال التعايش مع هذه الخامة ما بين قسوتها وليونتها، فهي تجربة تؤكد التواصل مع ما هو فنّ، فهي نقطة للتواصل تؤصل وجوداً لفن النحاس المطروق مرتبطاً بفن النحت، حيث استخدام الباحث أسلوب الطرق علي النحاس في تشكيل تمثال معدني كبير الحجم نسبياً بالنسبة لحجم التماثيل التي يمكن تنفيذها باستخدام التشكيل بالطرق على النحاس، وعليه كان التشكيل المعدني باستخدام الطرق علي النحاس مع أسلوب الإفراد للبناء الخارجي للتمثال، بينما أُستخدم الحديد من خلال أسلوب الطرق والحني لبناء الهيكل الداخلي للتمثال النحتي المعدني الميداني مما يساعد في تحقيق الحلول البنائية، ولا شك أن ذلك يتطلب تعدد وتنوع الحلول الشكلية والإنشائية ، وجهداً إبداعياً لفهم حقيقة الخامة التي اتخذ الباحث منها أساساً لبناء هذا التشكيل النحتي المعدني، وهذه الدراسة تلقي ضوءا

علـى تجربـة ذاتيـة لتشـكيل تمثـال ميـداني اعتمـد بشـكل كبير على استخدم الطرق علي الن حاس.

وتتحدد مشكلة الدراسة في السؤال التالي:

- ما إمكانية إثراء التشكيل المعدني الميداني اعتماداً على المحددات الجمالية للطرق على النحاس في ضوء مفهومي التصور والتطبيق؟

هدف الدراسة:

- استحداث مجسم معدني ميداني قائم على المحددات الجمالية للطرق على النحاس في ضوء مفهومي التصور والتطبيق.

أهمية الدراسة:

1. إلقاء الضوء على النحاس المطروق كحرفة تراثية وكأسلوب وشكل فني له أبعاد تقنية وجمالية.
2. الدراسة خطوة متواضعة في إحياء هذه الحرفة وحمايتها من الاندثار.
3. المساهمة في تنمية المدركات المعرفية والبصرية والفنية والأبعاد الجمالية للتشكيل بالطرق على النحاس وتأكيد الرؤية الفنية لدي الدارسين بمجال أشغال المعادن.

حدود الدراسة:

الحدود المكانية: معهد الإعلامية جامعة القيروان- تونس

الحدود الزمانية: بواقع شهرين

الحدود الموضوعية: يقتصر التناول على المفاهيم الاتية (المحددات الجمالية- التصور والتطبيق في التشكيل المعدني الميداني) - التطبيق تجربة ذاتية للباحث.

التطبيق بخامة النحاس الاحمر 8, (وأسلوب التشكيل بالطرق على النحاس) والتشكيل للحديد على الساخن (الخوص 3 مم × 1.5سم – واسياخ حديد قطر نصف سم).

منهجية الدراسة: يتبع البحث في إطاره النظري المنهج الوصفي عند دراسة وتحليل المحددات الجمالية للطرق على النحاس – كما يتبع البحث في إطاره العملي التطبيقي المنهج التجريبي.

الإطار النظري:

اولاً: **الفكرة بين التصور والتطبيق:**

لقد كان العقل البشرى محور الرقى على مر العصور حتى يومنا هذا محققًا للإنسان احتياجه المادي والمعنوي، وأصبحت الفكرة هي أحد الرموز الأساسية للتقدم والتي يدور حولها عقل الإنسان بكل معارفه السابقة واللاحقة، فتختلف الشعوب طبقا لقدراتها العقلية على توليد الأفكار الجديدة وتطبيقها، فالعقل هنا هو محور القوة الدافعة لتوليد الأفكار وعندما يقف العقل عن صنع الأفكار الجديدة يعجز عن ملاحقة العالم المتقدم في أفكاره وفنه ويصبح العقل غير قادر على تقديم فكر حر يحمل صفة الإبداع، ويقول أرنست فيشر: " إن الإنسان يرقى بنفسه عن طريق العمل ليصبح كائنًا مفكرًا، فالفكر هو النتيجة الحتمية لتفاعل الإنسان مع الطبيعة تفاعلا مقصودا "(فيشر ،أرنست 1998، ترجمة حليم ، أسعد ،ص452).

والأفكار لا تنشأ من فراغ، فهي خلاصة تفاعل بين كل الظروف التي احتوتها البيئة الاجتماعية لصاحب الفكرة، مضافًا إليها تجربته الشخصية التي تحدد كثيرًا من توجهاتها المعالم الثقافية السائدة، حيث يذكر شارل بيرس: " إن الفكرة هي إجمالي التصورات الذهنية في ارتباطها بذات مبدعها " http://ivaqa//.ak/Book/Hade-usa 10z.htm،بينما أكد جرن دروبنك أن " التصور الذهني هو استحضار صورة شيء محسوس في العقل دون التصرف فيه " (JimDrobnick2011,p 15.) " فالفكرة هي الصورة الذهنية لأمر ما "(المعجم الوجيز 2004، ص478).

وتمر الفكرة في طريقها للتحول إلى واقع ملموس بمراحل، ابتداءً من التخيل والتصور الذي أنتج هذه الفكرة الجديدة وانتهاءً بتطبيقها وظهور المنتج الإبداعي، ولان الفكرة التشكيلية هي أحد تلك الأفكار التي يبدعها عقل الفنان، فهي كل ما يخطر في عقله من تصورات ذهنية لحلول جمالية مبتكرة أو تحليلات فنية استثنائية وتراكيب بنائية صرحيه، استنادا إلى مخزون من المعارف والمفاهيم والمدركات البصرية والحسية للفنان، بحيث تمكنه من صياغة الفكرة التي قد ترتبط بموضوع ما في الطبيعة أو البيئة المحيطة ثم تسجيلها وترجمتها، لكن بشكل يختلف عن الطبيعة وعن الواقع المعطى اختلافًا بدرجة قد تزيد أو تقل حسب قدرة الفنان ورؤيته في استيعاب الأشياء ورؤيتها رؤية سليمة، مع فهم الواقع بصريا، ولعل حياة الفنان بدون هذه الرؤية تظل بعيدة عن الرغبة في كسر حاجز الرؤية العقلية العادية، فمن خلال هذه الرؤية يطرح الفنان فكرة واضحة للهيئة العامة للعمل الفني وما يتطلبه من خامات وطرق تنفيذه ومعالجة سطحه والمفاهيم المرتبطة به.(أبو المجد، خالد 2008) وعليه "أن التصور ومادته إنما هما عنصران مرتبطان في شعورنا -أوثق ارتباط، دون ان يكون في الإمكان عزل أحدهما عن الآخر اللهم إلا على سبيل التجريد." (إبراهيم، زكريا 1970، ص 100).

وحيث الثابت ان الفكرة إما أن تكون أصيلة لم يسبق إليها أحد، فهي فكرة إبداعية مبتكرة أو قد تكون قديمة ولكنها تُطرح بطريقة جديدة وبتناول جديد، أومن منظور لم يُعرج عليه أحد،

وعلى الرغم من ذلك لا نستطيع أن نحكم على أصالة الفكرة وإبداعها إلا إذا تحولت هذه الفكرة من تصور ذهني إلى واقع حقيقي ملموس من خلال عملية التطبيق، فالتطبيق عملية هامة تضع الفكرة موضع التنفيذ، فهناك فكرة قابلة للتنفيذ أي أنها ذات أساس تطبيقي فهي قابلة للتحول من مجموعة التصورات الذهنية إلى مادة لها شكل وهيئة وتؤدى وظيفة ما.

وعلي المستوي الإجرائي إن عملية التطبيق تنتهي بإبداع عمل كان عند بدايته موجودا في خيال الفنان صورة، فالفنان لا يُحدث تغييرا في شكل الأشياء الطبيعية فحسب، بل أيضا ينفذ في العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة في ذهنه في صورة فكرة (فيشر، أرنست 1998 ص32).

"فالفكرة القابلة للتطبيق تمر عبر مجموعة من العمليات العقلية التي تنشأ عندما يولد تصور ما عن موضوع ما بين المعطيات الأساسية القبلية الموجودة والمختزنة داخل مخ الفنان، وتصورها في فكرة تشكيلية قائمة بذاتها بين عمليات عقلية ومهارية لنقل الفكرة من حالة التصور الذهني إلى الفعل التطبيقي العملي، فهي تحتاج لفهم طرق الأداء" (Gayle Levee 2009 pp23).

ومن هذا المنطلق فان التطبيق عملية تعتمد على قدرات الفنان الخاصة، سواء كانت قدرات ذهنية كقدرة على إدراك موضوعا ما، وحصيلة مدركات الفنان المرتبطة به ، ومن ثم تحويله إلى صورة ذهنية، وتفاعل الفنان مع هذه الصورة واختزالها كفكرة ماثلة في خياله، وقدرته الإبداعية التي تؤهله لترجمتها إلى عمل فني قد يؤثر على عملية التطبيق، هذا إلى جانب القدرات المهارية المرتبطة بالتشكيل الفني، بالإضافة إلي تحديد الخامات والأدوات اللازمة، ليس هذا فقط بل ان تمكن الفنان من أدواته ومعرفته بالخامة وإمكاناتها التشكيلية وطرق تشكيلها تتطلب منه قدرة الفعل وفقاً لمتغيرات عملية التشكيل ليصل لحل جمالي وتشكيلي يؤكد فكرته.

وهنا لابد من بيان ان الفكرة في رحلة انتقالها من التصور إلى التطبيق يمكن أن تظهر في صورة انفعال ناتج من مخزون من المفاهيم والمدركات البصرية والحسية، وإما ان يخرج هذا الانفعال في صورة تعبير منظم وتخطيطات ورسوم تكون البداية في عملية التطبيق، أو يخرج في تعبير غير منتظم تلقائي في صورة اسكتش، أو من خلال التعامل المباشر مع الخامة، وقد تتعدد محاولات الفنان في صورة رسوم أو تصميمات مسبقة تعتمد على رؤية بصرية كاملة، حتى يصل للتطابق بين ما هو كائن من تصور للفكرة في ذهنه وبين عمله الفني في صورته النهائية.

ومن هذا المبدأ فإن الاسكتش يُعد الترجمة الأولية للفكرة التشكيلية التي تتوالى عليها التعديلات والإضافات والحذف لتنتظم في تبادليات للوصول إلى حالة من التطابق بين الاسكتش مع الصور الذهنية للفكرة التشكيلية، بالإضافة إلى تحقيق تكاملية في تصميم العمل، سوءا كان تصميم بالأبعاد الواقعية للتنفيذ أو بصورة مصغرة قابلة للتنفيذ، فاكتمال التصميم القابل للتنفيذ هو المرحلة الثانية في ترجمة الفكرة من تصور ذهني إلى الشيء المطلوب.

وتأتي مرحلة التعامل من خلال الوسيط المادي، الخامة التي تفرض خصائصها وامكاناتها على صياغة الفكرة، وربما يحدث هناك تغير في الأسلوب أو تعديل ما في الفكرة حسب نوع الخامة حيث يؤكد كرتوشه: " أن الابداع الفني عملية باطنة تماما، أي أنها لا تحدث في الخيال ثم تنتقل بأكملها إلى الوسيط المادي، إلا أنه قد يحدث عدم تطابق بين واقع الفكرة مع التطبيق، فعندما ينقل الفنان فكرته إلى الوسيط المادي قد يحدث أن تتغير الطريقة أو أسلوب معالجتها تبعا للخامة المستخدمة وتبعا للظروف التي نشأت فيها " (جيروم ستولينتز، 1981، ترجمة فؤاد زكريا، ص 150).

وبطبيعة الحال يختلف الفنانون في صياغة الفكرة التشكيلية الذهنية وفي ترجمتها، وحتى لو حدث صدفة أن تقاربت أفكارهم فان كل منهم يضفي بصيرته الخاصة فيما يرى ويحس ليخرج الشكل العام للعمل المعبر عن المضمون الفاصل بين فنان وآخر، وبهذا يتغير الفن ويتنوع ويختلف في أشكاله وعناصره وأنماطه المتعددة عبر الاتجاهات الفنية المتنوعة "وروعة أسلوب الفنان وقيمته تعتمدان على الرؤية العقلية الموجودة بداخله والتي يسعي من أجل توصيلها بوسائله الخاصة، وكان بيكاسو يقول تتطلب الموضوعات المختلفة أساليب مختلفة وهذا لا يتطلب بالضرورة تطورا أو تقدما ولكنه يتطلب في الاساس وجود اتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها ووسائل التعبير عن هذه الفكرة "(عبد الحميد، شاكر 2001ص 55).

ثانياً: **جماليات الطرق على النحاس:**

لقد ظلت مشكلة الجمال قائمة منذ الأزل وحتى الآن تتعدد فيها وجهات النظر وتختلف حولها الآراء، وتُشيد من أجلها المذاهب، وليس ذلك مستغرب على مجال البحث في الجماليات الذي يتداخل بصورة غير مباشرة ولكن مؤثرة مع مجموعة العلوم

الانسـانية، وإن كانت مشـكلاته الذاتية أو الخاصـة به لا تدخل بصـفة جزئية ضـمن أي عنوان لهذه العلوم كعلم النفس مثلاً أو علم الاجتماع أو علم الانثروبولوجيا، أو غيرها من العلوم لكن ذلك لم يدحض من قيمة الجماليات التي يقوم عليها الفن، كما أنه لم يقلل من شـأنها بالنسـبة لهذه العلوم التي تظل على الدوام تحتفظ بقيمتها المطلقة باعتبارها قيمة إنسـانية. (عبد المنعم عباس، راوية 1998 ص11) وللقيم الجمالية أهمية كبيرة في حياتنا، فالحياة بدون احساس بالجمال لا تستحق أن تعاش وهنا يصبح الجمال قيمة روحية كبيرة في حياتنا.

ولكننا عندما نتناول مفهوم الجماليات من خلال التطبيق في مجال الطرق علي النحاس سـنجد انها جمالية متفردة تربط العمل بين ما هو اصيل وتراثي، لكنها بصورة تبتعد عن كونها حرفة بينما تلتقي مع جمالية التعبير وقوة التشكيل، وذلك لان الطرق اليدوي الخفيف يحمل قطعة النحاس العديد من الجوانب التي تعكس حس وأسـلوب الفنان، وبعض الجوانب التعبيرية التي يقصدها الفنان بل والتي يعكسها المشاهد على قطعة النحاس ولا يقتصـر مجال النحاس المطروق على تأكيد الجوانب الفنية والتعبيرية لإثارة المشاعر وإشباعها نسبياً بل يتعداها إلى الارتباط بالجانب الفني والجمالي.

فالطرق على النحاس الأحمر هو عملية بناء لمجموعات متجاورة ومتداخلة ومتراكبة من الطرقات تتعاشـق بنسـب متنوعة وتكرارات متعددة على سطح النحاس المستوي أو على شكل معدني مجسـم، وبجانب هذه الطرقات التي نفذت بالطرق المباشـر بالمطرقة على سـطح المعدن توجد الخطوط على وجهي النحاس والتي تم تحديدها بأقلام الصـلب للتحديد وسـنبكه من أعلى وأسـفل، ومن خلال الطرقات المباشـرة بالمطرقة والخطوط والملامس بأقلام التحديد تتغير أبعاد السطح من مساحة واحدة إلى عدة مساحات وخطوط من البارز والغائر، وتراكيب من علاقات متداخلة فتعكس رؤية جمالية لمستويات متعددة وتأثيرات خطية وملمسيه يصعب تحقيقها من خلال الأساليب الأدائية الأخرى.(أبو المجد، خالد 2016)

فتناول الطرق على النحاس كأسلوب للمعالجة الفنية والسطحية من قبل الفنان يبرز الموضـوع المقصـود التعبير عنه سـواء كان هذا الموضوع تجريدي أو تشخيصي هندسي أو عضوي، وأساس تلك المعالجة إحكام العلاقات التشـكيلية بين الأجزاء بعضـها البعض والأجزاء والكل بحيث تنصـهر كل العناصـر وتنسـاب مع أسـلوب الفنان، ويتطلب ذلك إحسـاس الفنان بالخامة أثناء التشكيل بالطرق اليدوي ومعرفة إمكاناتها التشكيلية ومعرفة بعض الجوانب الفيزيائية الهامة كالضـوء وجمالياته، والبريق المعدني الناتج عن اصطدام الضوء بسطح النحاس المعالج بالبارز والغائر فدرجات البريق النسـبي المنعكس من السـطح يمكن أن تؤدي قيمة جمالية فعالة من حيث تدرج وتباين كمية الضـوء المنعكس، فالتدرج من الضـوء الباهت إلى الخافت إلى الظلال إلى الظلال القاتمة تجعل العين تنتقل وتتجول في سـلاسـة ويسـر خلال العمل الفني وتسـتمتع به. (أسـعد عفيفي السـيد، سهام 1992، ص21).

ومن جانب آخر تؤكد تعدد زوايا ميل مسـتويات البارز والغائر وتراكب المسـاحات قدرة الفنان على تحقيق " أسـطح ذات أبعاد متباينة تارة تكون متداخلة وتارة أخرى متراكبة تراكباً كلياً أو جزئياً، ولعل الانتقال المتقارب أو التدريجي بين المستويات العليا والسـفلي أمر من الأمور التي تقوم بـدور في تحقيق بعـد جمالي" (البذرة، حامد،1997)، بالإضـافة إلى التأثير الملمسـي الناتج من أثر اصطدام أداة الطرق بسطح النحاس وارتباط الطرق بحالة الاسـتمتاع الناتج من الاكتشـاف المسـتمر أثناء التشـكيل المباشر على سطح النحاس.

ثالثاً: محددات التأثير الجمالي للطرق على سطح النحاس الأحمر.

لما كان الطرق أو التطريق: هي كلمة تأتي من الفعل يطرق فإذاً الطرقة هي إحداث ضـربة على سـطح المعدن، وبالتالي فهي عملية ينتج عنها تأثير ما على سـطح المعدن قد يؤدي إلى بروز مساحة عن مساحة أخرى، أو يحدث خط بشكل ما، أو تأثير ملمسـي وقد يكون هذا التأثير جمالي أو غير جمالي".

(Oppi Untracht :1968.p 485)

فهناك بالتأكيد محددات للتأثير الجمالي للطرق على النحاس الأحمر 8ر. مم تُظهر هذا التأثير فليس كل تأثير ناتج من الطرقات على سـطح المعدن جمالي ولكن الممارس ذو الخبرة والفنان المتمكن من أدواته يستطيع أن يُولد من الطرقات تأثير جمالي، فقد يحدث أثناء التشـكيل بالطرق عند بعض الفنانين حالة من الانسـجام والاسـتمتاع والتوحد الكامل مع حالة التشـكيل ومع صـوت الطرقات التي قد تمثل لهم حالة من العزف الموسـيقي على سطح النحاس فتصدر من الفنان بعض الطرقات هنا وهناك على سـطح المعدن بخفية عالية، أو يكون هناك أداء للفنان ولازمة تظهر في حالة الانسـجام والاندماج مع التشـكيل، كأن يطرق طرقات معينة وبعدد معين أو غيرها من اللازمات التي تميز طرقات فنان عن الآخر وأسلوب عن آخر.

بل أن حالة التحضير للعمل على سطح النحاس سواء كان هذا بتصميم مسبق أو بدون تصميم يؤثر في شكل تعامل وأداء الفنان مع المعدن وبالتالي يؤثر في شكل وقوة الطرقات التي يوجهها الفنان للمعدن، ففي حالة التصميم المسبق يكون هناك التزام للفنان أثناء التشكيل فتأتي الطرقات محددة بشكل البارز والغائر ومحددة بتنفيذ هذا التصميم فيكون الخروج عنه أقل ما يكون وفي ضوء ذلك تتمثل قدرة الفنان بقدر ما حققه من تتطابق للتصميم، بينما الفنان الذي يقوم بتشكيل مباشر دون تصميم مسبق تكون لديه حرية أكثر لقوة وشكل الطرقات وكثافتها على سطح المعدن فهو يسعى وراء حالة جمالية تنتج من الاندماج الكامل مع الطرقات، فتخرج الطرقات لترفع هذه المساحة فتكون بارزة وتخفض الأخرى فتصبح غائرة، وتُحدث خطوط مستقيمة أحياناً وأخرى لينة، وأيضاً تضيف تأثيرات ملمسيه متنوعة فهي حالة من الاكتشاف يحاول الفنان أن يصل إليها على سطح اللوحة يرضى عنها إلى حد ما وتحقق في النهاية تشكيل بنائي معدني، فهذه من الأمور التي تضيف أبعاد جمالية للتشكيل بالطرق اليدوي.

ويحدد ذلك التأثير الجمالي للطرق على النحاس الأحمر 8ر. مم الاتي:

ان التأثير الجمالي للطرقة يكمن في:

حساسية الفنان وكيفية توجيهه للطرقة، أي وضع المطرقة أثناء الحركة من أعلى إلى أسفل للوصول إلى سطح المعدن، إما أن تكون في وضع مائل بحيث يصطدم جزء من وجه المطرقة بسطح المعدن، أو تكون في وضع رأسي بحيث يصطدم وجه المطرقة كله بهذا السطح.

قدرة الفنان على تكرار الطرقات المتتالية بدرجات قوية متنوعة على سطح المعدن لإحداث تأثيرات جمالية متنوعة - قدرة الفنان على تثبيت توجيه الطرقة ودرجة قوة الطرقات المتتالية لتكرار تأثير معين أو توجيه الطرقة على رأس الأداة الوسيطة (أقلام التحديد الصلب) لإحداث تأثير ما، فكثافة الطرقات في المكان الواحد وعددها وتراكيبها أو تجاورها أو تماسها أو تداخلها يحدد نوع التأثير الجمالي الناتج.

وقد يكون التأثير الجمالي في مدى قوة الطرقة وليس معنى ذلك أنها تحتاج إلى طرقة قوية ولكن المقصود هنا هو التدرج من الخفيف إلى الأخف في القوة قد يُحدث نوعاً من التنوع على سطح المعدن فسقوط الطرقة على سطح المعدن يحدث تأثير ما في بنية المعدن الداخلية فذرات المعدن يتغير وضعها بعد الطرق فتتجمع الذرات وتتماسك فتزداد هذه المساحة من المعدن صلابة ويحدث مع هذا تأثير في السطح الخارجي قد يكون ملمسي أو خطى في مكان الطرقة يختلف على ملمس المساحة المحيطة لمكان الطرقة.

وقد يحدد التأثير الجمالي للطرقة على سطح المعدنً إذا كان الطرق بالمطرقة مباشرة، كما يحددها نوع المطرقة إذا كانت مطرقة خشبية كالدقماق أو معدنية كالشاكوش البنا ريج أو شاكوش التقبيب أو إذا كان الطرقة بالمطرقة وأقلام التحديد وسنبكه وأقلام البلص.

يحدد التأثير الجمالي للطرقة نوع سنده سواء كانت سنادين حديد أو تزجه خشب أو قرمة خشب أو معدن طري كالرصاص أو أكياس الرمل أو الشمع أو البياض، أو زهرة استعدال.

-كما يحدد التأثير الجمالي تنوع واختلاف حركة المطرقة أو القلم الصلب على سطح المعدن من حركة بطيئة إلى أسرع، ووضع القلم الصلب أثناء حركته فهو أما أن يكون في وضع رأسي فيستند كل سن القلم أو جزء من السن على سطح المعدن أثناء الطرق فيعطي تأثير ما أو يكون في حركة متصلة على سطح المعدن فيعطي خطوط ويؤكد مساحات فيؤكد تأثير اخر أو أنها تكون حركة متقطعة أو منفصلة فتعطي تأثير مختلف.

الإجراءات التطبيقية للدراسة:

أولاً: خطوات تشكيل التمثال ومراحله:

مرحلة الرسوم الخطية الأولية:

تساعد التخطيطات أو الاسكتشات الأولية أو النماذج ثلاثية الأبعاد الصغيرة في صياغة التصور البصري للعمل الميداني المستهدف تشكيله، يصغيها الباحث، يضعها أمامه ويعمل في ضوئها كي يصل إلى تطابق الفكرة خلال المادة التي يستخدمها، فهذه المرحلة لها من الأهمية والفائدة في توجيه عملية التشكيل والقطع أو إزالة للأجزاء، فمن الضروري الإلمام بمبادئ رسم المساقط الهندسية الذي يفيد في تصور العلاقات الثلاثية الأبعاد وفي تحليل الهيئة الشكلية إلى أوجه رئيسية ودراسة للأوجه المتعددة للمجسم ثلاثي الأبعاد كما في شكل (1)

مرحلة تقديم النموذج المجسم للفكرة:

حيث قام الباحث بعمل نموذج مجسم بخامة الطين الصلصال كما في شكل (2)و(3) حتى يتمكن من المعالجات التشكيلية لهيئة التمثال وتكون لدية القدرة على تشكيله بسهوله بالإضافة إلى إمكانية تجزئة العمل إلى مجموعة أجزاء تيسيراً لاستكمال تنفيذه.

مرحلة التطبيق للتمثال في حجمه الطبيعي:

ويمثل التمثال في طريقة تنفيذه نحتاً مباشراً ، فهو يشتمل علي التشكيل المباشر للحديد في بناء الهيكل الأساسي للتمثال كما في شكل (4) والتشكيل المباشر للنحاس الأحمر حسب القياسات والنموذج المنفذ، وأيما كانت مهارة الباحث ومدي قدرته علي التخيل الواضح لعمله مقدما فأن الباحث يقوم بعمليات التعديل والتغير المصاحب لما قد يحدث مصادفة أو يفرض عليه خلال عمليات التنفيذ علي سبيل الصدفة أو من خلال طبيعة المادة أو المعالجة التي يقوم بها أو من خلال ما قد يظهر كهدف جديد أثناء تطور العمل، هنا يستخدم الباحث إضافة جزء إلي جزء والتغير أو التحوير، هكذا يستخدم الباحث أدوات مناسبة وكل ما يمكن تشكيله باستخدام أساليب أدائية من خلال أساليب الطرق على النحاس (سنبكه، البارز والغائر الريبوسية، التقبيب ، الجمع ،التطريق، التنعيم)أو القطع(القص، النشر، التفريغ، البرد، الثقب)أو عمليات الإفراد مع استخدام عمليات الوصل المختلفة كما في الأشكال (5: 11) توضح ذلك، مع العرض علي أساتذة الفن للنقاش ولتبادل وجهات النظر الخاص عن التمثال كما في الأشكال (12 :13)توضح ذلك .

مرحلة التشطيب النهائي للتمثال:

قام الباحث بعملية التشطيب للتمثال في كل مرحلة من مراحل عمله من أجل الوصول للمعالجة التشكيلية المناسبة لسطح العمل في مراحله النهائية مع استخدام الورنيش العازل لعزل التمثال كما في الأشكال (14: 15) توضح ذلك.

ثانياً طرق التشكيل والبناء:

الطرق على النحاس:

تناول الباحث الطرق على النحاس كأسلوب للتشكيل والمعالجة السطحية ليبرز الموضوع المقصود التعبير عنه، سواء كان هذا الموضوع تجريدي أو تشخيصي وأساس تلك المعالجة إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء بعضها البعض والأجزاء والكل بحيث تنصهر كل العناصر وتنساب في كل واحد هو التمثال، ويتطلب ذلك إحساس الفنان بالخامة أثناء التشكيل بالطرق اليدوي ومعرفة إمكاناتها التشكيلية ومعرفة بعض الجوانب الفيزيائية الهامة، فمن خلال استخدام الطرق اليدوي الخفيف من قبل الفنان يثري التمثال بالعديد من الجوانب التي تعكس حسه وأسلوبه، وبعض الجوانب التعبيرية التي يقصدها بل والتي يعكسها المشاهد على التمثال ولا يقتصر على تأكيد الجوانب التعبيرية لإثارة المشاعر وإشباعها نسبياً بل يتعداها إلى الارتباط بالجانب الفني والجمالي لتحقيق التطابق بين الصورة التشكيلية والتمثال . (أبو المجد، خالد 2016)

في واقع الامر ان الطرق على النحاس عملية بناء لمجموعات متجاورة ومتداخلة ومتراكبة من الطرقات تتعاشق بنسب متنوعة وتكرارات متعددة على سطح النحاس المستوي، أو على سطح مجسم معدني، وبجانب هذه الطرقات التي نفذت بالطرق المباشر بالمطرقة على سطح المعدن توجد الخطوط التي تم تحديدها بأقلام الصلب للتحديد وسنبكه من أعلى وأسفل، ومن خلال الطرقات المباشرة بالمطرقة والخطوط والملامس بأقلام التحديد تتغير أبعاد السطح من مساحة واحدة إلى عدة مساحات وخطوط من البارز والغائر وتراكيب من علاقات متداخلة تعكس رؤية جمالية لمستويات متعددة وتأثيرات خطية يصعب تحقيقها من خلال الأساليب الأدائية الأخرى، بالإضافة إلى التأثير الملمسي الناتج من أثر اصطدام أداة الطرق بسطح النحاس، وارتباط الطرق بحالة الاستمتاع الناتج من الاكتشاف المستمر أثناء التشكيل المباشر لأسطح التمثال، وفي هذا العمل تناول الباحث تحديداً مجموعة من أساليب الطرق، حيث اعتمد عليها لتشكيل التمثال وهي:

ا-التقبيب اليدوي: (من طرق التشكيل)

يتم عادة على السطح الداخلي للمعدن وتؤهله للانبساط والتمدد وتقليل السمك وتجري هذه العملية على قوالب تشكيل وغالباً ما تجري على قرمة خشبية باستعمال دقماق خشبي، ويكون الأداء في شكل طرقات متجاورة حلزونية بدء من الخارج إلى الداخل، أداء يطلق عليه التدويم لينتج تشكيل نصف كروي. "يحتاج إلى عملية تخمير للنحاس كلما تصلد المعدن نتيجة للتشغيل، والتخمير يعني وصول المعدن الي درجة الاحمرار " TIM McCreight 1998 P. 5 –)

ب- ريبوسية :(البارز والغائر بالدفع من الخلف)

يطلق عليه ريبوسية "وهي كلمة فرنسية تعني معالجة الأسطح المعدنية بالدفع من الخلف وهي تحتاج لأدوات من الصلب للدفع من الخلف" (Oppi Un tracht: 1968.p 485) أو بالطرق الخفيف وتتوقف على سمك المعدن المشكل وتحتاج إلى عملية تخمير للمسطح المعدني حتى يمكن تشكيل البارز والغائر والتفاصيل وترتبط هذه الطريقة ببعض خصائص المعادن كالبريق والمرونة وقابلية المعدن للطرق والتخمير، ويكون الأداء من السطح الأمامي على تزجه خشب للتحديد وتسوية الأرضية أما العمل على السطح الخلفي على سنده رصاص أو قطران أو كيس رمل، للدفع وإبراز مستويات البارز والغائر.

ج سنبكه :(معالجة سطح)

اسـمها سـنبكه ويطلق الحرفيين على هذا الشـكل من الأداء ترييس وهو ينسـب إلى الريبوسـية، يتم تحديد التصـميم من الأمام وعملية تنزيل للأرضـية بأقلام سـنبكه ويكون التعامل مع السطح الأمامي للمعدن فقط، بحيث تبرز العناصر عن الأرضية أو يكون الطرق على السـطح الأمامي أو الخلفي لإحداث تأثيرات ملمسيه وتكون في هيئة خطوط متوازية أو متراكبة أو متداخلة أو متشـابكة أو نقط أو دوائر أو مثلثات أو أشـكال نباتية أو حيوانية وزخرفية.

د- التنعيم: (معالجة سطح)

عملية تتم بالطرقات الخفيفة المتجاورة على سـطح المعدن بحيث تساوي السطح ويتم تنعيمه.

هـ- التطريق:(البارز والغائر بالدفع من الخلف)

معالجة سطح (وهي أصل عملية الريبوسية ومشتقة منه) يطلق عليه الحرفيين التطريق وهي قريبة الشبه من عملية السمكرة، ويبدأ الأداء بتثبيت أحد الأدوات السـابقة كسـنده على المنجلة، يوضع مسطح النحاس في وضع أفقي على الأداة المثبتة على المنجلة وبشـكل يلامس سـطحه الخلفي رأس الأداة، يمسـك الممارس القطعة باليد اليسـرى لتثبيتها وتحريكها أيضـاً على رأس الأداة مع الطرق على سطحها العلوي بالشاكوش البنا ريج والتحريك حسـب التصـميم المطلوب، وهذه الطريقة تحتاج إلى مهارة من الممارس عند توجيه الطرقات على سـطح المعدن بحيث لا يكون وجه رأس الشـاكوش البنا ريج على سـطح سـنده المثبتة بالمنجلة ولكن يكون بجانبها لتحدث الثنية في سـطح ليشكل البارز والغائر.

2 -الإفراد:

أشار محمود، وعبد القادر (2000) الى ما ذكره "اوتوشميدت " بان الافراد هو أسلوب يستخدم في عمل المجسمات الهندسية ذات الأضـلاع، حيث يتم تمثيل مجموعة الأسـطح المكونة للجسـم المعدني وذلك برسـمها على سـطح واحد هو الذي ينفذ منه المجسـم وتعرف عملية فتح "إفراد" طيات الأسـطح المكونة للمجسم باسم عملية الافراد

ومعني ذلك أن المشـغولة ترسـم أسـطحها متلامسـه وتفصـل بالمقص أو المنشـار من السـطح المعدني المنفذة منه ثم يتم عملية ثني للزوايا فتجسـم المشـغولة حسـب الأبعاد المحددة بالرسم ويتم لحام الأطراف والزوايا، والإفراد من الأساليب التي تعطي نتيجة تشـكيلية سـريعة إلا أنها تتطلب مهارة ودقة رياضـية في عمل الإفراد للتمثال وبلحام الأطراف يصـبح قائم بالفعل، وفي ذلك يعتمد على إنتاج نماذج مصـغرة للفكرة النحتية ثم عمل دراسـة تحليلية لإفراد أجزائها كخطوة أولية لتحويلها إلى أشـكالها النهائية المطلوبة للتجسـيم وحتى تتطابق الفكرة التشكيلية مع الواقع البصري للتمثال.

3-طرق الوصل:

أُستخدم في عملية الوصل طريقتين للحام:

الطريقة الاولي: تسـمي اللحام بالكهرباء، وهي عملية خاصـة بوصـل الحديد الخوص والزوايا والاسـلاك الحديد في عمل البناء الهيكلي الأسـاسـي للتمثال، وتتمثل تلك الطريقة باللحام بـالكهربـاء، وفيهـا يوصـل أحـد قطبي التيـار بـالقطعـة من القطعتين المطلوب وصـلهما ببعض ويوصـل القطب الأخر بالقطعة الثانية فتتوهج القطعتان عند موضع اللحام نظراً لعظم مقاومة هذا الموضـع لسـريان التيار وينصـهر طرف القطعتين وتلتحمان.

الطريقة الثانية: تسمي باللحام بالأكسجين والأكسي إستلين: ويسـتعمل فيه أسـطوانتين، الأولي بها أكسـجين مضـغوط والأخرى بها غاز الإسـتيلين المضـغوط وتوصـل الأنبوبة الاولي بالثانية بخرطومين من الكاوتشوك إلى بوري اللحام الذي يتكون من مـاسـورتين تمر إحـداهمـا في الأخرى وتحمـل الـداخليـة الأكسـجين والخارجية غاز الإسـتيلين وتنتهيان بفتحة مسـتدقة تسمي النافورة، ويوجد عند النهاية الأخرى للماسورتين حنفيتان لتنظيم الأكسـيجين والإسـتلين حسـب الحاجة وطول اللهب، ويمكن اسـتبدال النافورة بأخرى حسـب احتياجات العمل في الاعمال المعدنية المختلفة ويمكن اسـتخدام البوري في القطع بدلا من اللحام.

وتتلخص طريقة اللحام بالأكسي إستلين (الأكسجين) فيما يلي:

توضـع القطعتان المطلوب وصـلهما إحداهما بجانب الأخرى، ثم يسلط عليهما لهب الأكسي إستلين بقصد تسخينهما حتي إذا ما احمرتا سـلط اللهب علي موضـع اللحام فينصـهر معدن القطعتين في هذا الموضـع وتلتحمان ببعضـهما ،إلا أنهما يفقدان جزء من معدنيهما فيستعاض عنه بصهر طرف سيخ من المعدن الخاص باللحام (سيخ لحام النحاس الأصفر- أو سيخ لحام فضـة) نفسـه ليحل محل ما فقد من معدن القطعتين ، والواقع أنه عند عملية اللحام يسـلط اللهب في وقت واحد علي موضـع اللحام من القطعتين المراد لحامهما وعلي السـيخ فينصـهر الثلاثة معا ، ويلاحظ أن تكون كمية المعدن المنصهر من السيخ

علي قدر حاجة اللحام وإلا ترتب علي ذلك انصهار جزء من السيخ أكثر من اللازم قبل أن ينصـهر موضـع اللحام من القطعتين كما يكون اللحام غير متين وأيضـا يتكون سـطح مجعد موضـع اللحام ويسـتعمل أحيانا مسـاعد صـهر من البو راكس لتنظيف المعدن والمسـاعدة علي الصـهر ، وقد أصـبح اللحام بالأكسـجين متينا وآمن.

ثالثاً: فلسفة العمل:

رؤية تحمل تعبيراً إنسانياً، تعكس مخزون الفنان واختمار هذا المخزون في مخيلته، فهي تجمع ما بين التصور الفكري والتطبيق الواقعي فهما عنصران لا يفترقان، كل منهما يؤثر في الاخر ويتأثر به، كما تُظهر تلك الرؤية القيم الجمالية بين الكتلة والفراغ في عمق المكان، فهو يعد مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري في توصيل التصور الذهني الي واقع مادي، ولتوضيح ذلك فهي من جانب كأن بذرة وضعت في الأرض لتنمو كشجرة تتدفق من باطنها صعوداً إلي أعلي، فاليد هنا ليست يد بشكلها الطبيعي ولكنها تتجسد كذراع يمثل جذع شجرة وتمثل اليد والأصابع الفروع والأوراق، أنها في حركتها من أسفل إلي أعلي تعطينا إحساس بالنمو والصعود، ومن الجانب الأخر ربما يقترب مفهوم اليد تعبيرا مجازياً عن قوة عصر التكنولوجيا وما يؤكد ذلك هذه اليد التي تحمل فأرة حاسب آلي هي التي تمتلك الخطوة الأولي أو البداية في اتجاه العلم وفي اتجاه عصر المعلوماتية، اي ارتباط المكان بالزمان أو تتابع الزمان في المكان وكما يؤكد صمويل ألكسندر"S. Alexander.. ١٨٠٩ -١٩٣٨ الذي يرى أن" المكان كامتداد، والزمان كديمومة منظومتان داخليتان، واحد للتساوي في الوجود والآخر تابع له، باعتبار أن النقاط المكانية تكون متصلة لأنها ليست مجرد نقاط ولكنها نقاط زمانية في الوقت ذاته، التي يمكن عن طريقها تمييز نقطة مكانية عن نقطة أخرى باعتبارها ليست في الحقيقة ساكنه، ولكنها تحول وحركة"(جورج كوبلر ، 1965،ص100)، ومن زاوية أخرى أنها إشارة لتلك القوة الدافعة للقرن الواحد والعشرين التي تقوى بالعلم والتكنولوجيا، فمن تلك الزاوية ترتبط بالحصول علي المعرفة والتقدم التكنولوجي في هذا العصر المتغير السريع المتلاحق الأفكار المتصارع في المعلومات، حيث يتطلب هذا وجود إنسان يسعي إلي التعلم وهنا يصبح هدف العمل الفني جعل البيئة التعليمية أكثر جاذبية وتهذيبا، كما في شكل (16 : 17) يوضحان ذلك

رابعاً: عناصر العمل:

(اليد – جذع الشـجرة – جذع النخل- نبات الصـبار – فأرة الحاسـب الآلي)

فلماذا كان التأكيد على تلك العناصر في العمل؟

اليد: هي يد الإنسان الذي فضله الله سبحانه وتعالي على سائر الخلق بالتفكير والتاريخ، الانسان المنوط بإعمار الكون.

جذع الشـجرة: تعكس قوة التمسـك بالجذور والذي يربط بين الأسفل والأعلى.

جذع النخلة: تمثل الارتفاع والشموخ والخير.

نبات الصبار: يعكس حالة الصبر التي تصاحب طلب العلم.

فأرة الحاسب الآلي: تشير للهدف وهو الإمساك والإلمام بعلوم التكنولوجيا.

والتي تمثل نقاط أسـاسـية للصـعود المتمثل هنا في الإلمام بالعلوم والتكنولوجيا بينما تنبسط اليد وهي تحمل فارة الحاسب الآلي التي تعكس الراحة والتمكن.

خامساً: وصف التمثال:

مجسم ثلاثي الأبعاد أبعاده:

1. الإرتفاع (من بداية التمثال إلي أعلي 3،5 متر – الارتفاع بالقاعدة الرخامية 4،5 متر)
2. القطر (قطر التمثال من أسـفل 1.20متر – بينما القطر أعلي الزراع وأسفل اليد 70سم)
3. الكف (امتداد الكف أفقيا أعلي الزراع بالأصابع 1متر x2متر تقريبا)

فهو تمثال يجسـد قوة ورشـاقة بنيان الزراع أعلها كتلة اليد الذي يعطي البناء قوة وتوثب وصـرحيه تدفع المشـاهد لإن يعتقد أن هذا التمثال يتحرك إلي أعلي باسـتمرار ربما لأكثر من خمس أمتار، تدور العين دورة كاملة بين الزراع واليد تسـلمها الكتلة للكتلة ببسـاطة ودون تعقيد ولكن بحلول جديدة في محـاولـة للتلخيص من خلال فهم لحركـة الخط المسـتقيم الانسـيابي الذي يشـكل الكتلة ويعطيها قوة وبسـاطة، فاليد تمتد أفقيا أعلي الزراع.

وعند تحليل الخطوط الأسـاسـية نجد أن نقاط الالتقاء تعتمد علي البناء الهرمي من الناحية الهندسـية، فهي هيئة حجمية أكثر ثبـاتـاً علي الأرض نتيجـة لتنـاظره وميـل أوجهـه وحروفـه للـداخـل وتلاقيهـا عنـد نقطـة واحـدة أعلي مركز القـاعـدة، وأن معصم اليد يمثل قمة البناء الهرمي، فالجزء الأسفل من التمثال يمثل قاعدة البناء الهرمي، والضلع الأسفل للمثلث ولأن امتداد الضلعين في امتدادهم إلي أعلي يُكونا زاوية ضيقة إلي حد ما، حيث يكثف البناء الهرمي معني الصـعود لأعلي، علي الرغم من

ثقله المادي ورسوخ كتلته، كم تؤكد المعالجة التشكيلية لسطحها ومع وجود البروزات التكرارية والملامس علي الجذع تعبيراً عن فاعلية طاقة الحركة في تغير المظهر ليعطي هيئة جذع نخلة، بالإضافة إلي أفرع نباتات الصبار التي تتصاعد في حركة انسيابية تعكس الصبر والقوة ، وفي إطار مبدأ "الوحدة في التنوع " وتحقيق القيم المعنوية وضمان تماسك تصميم العمل الفني ،ورؤية للمظهر الكلي حيث نقاط الاختلاف والتغير والانتقال من جزء إلي جزء وكيفيات اتصال الأجزاء وأهميتها في تحديد خصائص الكل.

سادساً: التمثال وعلاقته بالمكان:

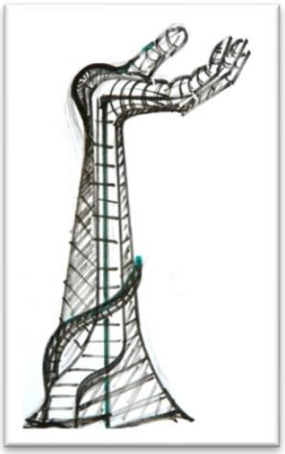
البيئة المحيطة هي بيئة المعهد العالي لعلوم الحاسوب والتكنولوجيا، ولذلك كان العمل يمثل تلك الحالة الإنسانية التي تسعي للإمساك بالعلم، حيث تم التخطيط مسبق لوضع التمثال في ساحة الجامعة بحيث يراه الطلاب وكل من يسير في مكانة فيصبح مثيراً ومحفزاً، فهو في البيئة التعليمية من أجل أن يري الطلاب والجمهور هيئة اليد يتفاعل معها ويرها كمجسم معدني ضخم في الفراغ المحيط، ولعله يتميز بأنه يتوافق مع نظام ومنطق النمو الطبيعي للكائنات الحية من النبات والانسان والحيوان، وكأنه شجرة معدنية، ويعد هذا التمثال المعدني أحد أعمال النحت الميداني، وحتى تتضح الرؤية تم عرضه في الهواء الطلق بالساحة الجامعية المتسعة الفراغ حتي يمكن إدراك هيئتها من مسافة بعيدة وتؤكد صرحيه المجسم المعدني من خلال الاتجاه الرأسي لتنظيم عناصره التشكيلية، ويتيح الفرصة للجمهور بتتبع علاقاته التشكيلية والاستمتاع بجماليات العلاقة بين الكتل والفراغات، وكذلك المعالجات الملمسية للأسطح الخارجية للكتلة التي أكدها الباحث ما بين النعومة والخشونة التي تشبه الى حد كبير المظهر الخارجي لجذع الشجرة، ويرتكز الشكل علي قاعدة من الرخام تشبه المكعب بحيث تمثل الامتداد التشكيلي للتمثال شكل(17) يوضح ذلك .

سابعاً: الحجم والمكان:

بخصوص الحجم جاء مناسب للرؤية والمكان المحيط بالتمثال في وضعية تتيح رؤيته من الجمهور والطلبة، حيث قام الباحث بوضع تصور مكاني للتمثال في ساحة المعهد العالي للتكنولوجيا اثناء تشكيله بحيث يرى من مسافات بعيدة، وحتى يتمكن من ضبط نسب التمثال بحيث تبدو متناسقة إذا ما وضعت في مكانها، مع مراعاة أسس أقامه تمثال في ساحة المعهد وزوايا الرؤية والمعالجة الفنية حيث يبدو التمثال الميداني في حالة من التوافق الشكلي في ظل المباني المحيطة.

نتائج الدراسة:

يأتي التكامل الحيوي للمكونات البصرية ككل متناسق الأجزاء، بحيث يتضمن علاقات متوازية الخطوط والسطوح والنسب، ويستمتع بترديد النغمات التي تربط المشاهد بالفكرة التشكيلية والبيئة المحيطة وتثري سطح المجسم من خلال التأكيد علي الملمس وهو ينقلنا إلي حالة أخري من الخشونة إلي النعومة ومن الصلابة والقوة إلي الرقة والشاعرية، فيعكس التمثال المعدني نوعاً من النظام المقصود، ومع رسوخ الكتلة وارتباطها بالكيان العام للبيئة المحيطة، حيث تتلاءم مع الفراغ المحيط لا تفرض سطوتها عليه بل تتعايش معه، و يجسد الباحث اليد أفقيا والزراع تنساب في هيئة كتلة من أعلي حتي القاعدة، تشكيل يمثل الجذع وفروع نباتية، وهنا تبدو العلاقة بين الأفقي والرأسي علاقة تجعل التمثال محملاً بطاقة داخلية كامنة وهذا يحقق فيها الانسيابية والتي تحاكي الطبيعة، وفي نفس الوقت تتناغم وتتعايش بما يؤكد الحوار القائم بين الكتلة والفراغ والذي يتحول أحيانا إلي صراع جمالي في بناء إشكالية الأعمال النحتية بصفة عامة وأعمال التشكيل المجسم ثلاثي الأبعاد بصفة خاصة، اعتمادا على الاتزان والتكامل ومعمارية التمثال محققاً الاتساق بين قوى الضغط الداخلي لطاقة مكونات وعناصر التمثال، وما يحمل التمثال من قوى خارجية ضاغطة كقوى الفراغ المحيط، وتتوقف عملية تفسير الدلالات الرمزية لأي شكل علي نوعية الخبرات السابقة للمشاهد مع الأشكال ذاتها.



شكل (1) نموذج خطي يمثل الهيكل الاساسي للتمثال ينفذ بالحديد

شكل (2) نموذج للتمثال من أحد الجوانب
منفذ بالطين الصلصال

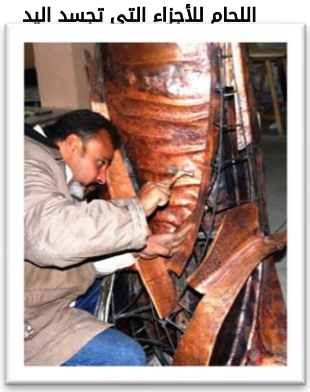
شكل (3) نموذج للتمثال من أحد الجوانب منفذ بالطين الصلصال

شكل (4، 5) تظهر بدايات العمل في اليد وعمليات اللحام للأجزاء
المكونة لليد من قبل الباحث

شكل (6) تظهر بدايات العمل في اليد وعمليات اللحام
للأجزاء المكونة لليد من قبل الباحث

شكل (7) يوضع اكتمال عملية لحام اليد

شكل (8 ،9) تظهر كف اليد مثبت على الهيكل الحديدي ويظهر مجموعة من
اللحام للأجزاء التي تجسد اليد



شكل (10) يظهر الباحث وهي يقوم بتركيب الاجزاء
وتثبيتها على الاساس المعدني

شكل (11) يظهر الاساس الحديدي اثناء عملية
تكسيه أجزاء من النحاس المنفذ بالأفراد والطرق

شكل (12،13) يظهر الباحث وهو يقوم بشرح التمثال للاستاذ دكتور امينة عبيد عميد كلية التربية الفنية الاسبق والاستاذ الدكتورعمر كريم المدير الأسبق المعهد العالي للفنون والحرف بسيدي بوزيد جمهوريه تونس

شكل (14-15)يظهر احد جوانب التمثال بعد عمليات التنظيف

شكل (، 17،16)يظهر جانبين من جوانب التمثال في مكان العرض بمعهد للاعلامية بالقيروان

وفي ضوء ما سبق اثبتت الدراسة امكانية اثراء التشكيل المعدني الميداني اعتماداً على المحددات الجمالية للطرق على النحاس في ضوء مفهومي التصور والتطبيق من خلال الإجراءات التطبيقية لصياغة التمثال وتنفيذه في ساحة جامعة القيروان معهد الإعلامية.

التوصيات:

- اجراء الدراسات البحثية التي تؤصل لعلاقة المحددات الجمالية للطرق على النحاس بمفهومي التصور والتطبيق.
- اجراء المزيد من الاعمال الميدانية المعدنية القائمة على الطرق على النحاس.
- تضمين الطرق على النحاس كأسلوب فني يثري جماليا الميادين العامة.
- إعادة التفكير في التصميم المعدني وتطويره بما يتسق مع التماثيل الميدانية.

المراجع العربية:

1. آدم، خالد أبو المجد (2008): الفكرة التشكيلية في الحلي المعدني بين التصور والتطبيق.، معرض منظر ومنشور ومحكم من قبل اللجنة العلمية للترقية لوظيفة استاذ واستاذ مساعد.
2. ----------(2016): المحددات التقنية والجمالية للنحاس المطروق بين الحرفة والفن، مؤتمر المؤثرات الشعبية اكاديمية الفنون القاهرة مصر.
3. إبراهيم، زكريا (1970): هيجل أو المثالية المطلقة، مكتبة مصر
4. البذرة، حامد السيد محمد (1997): القيمة الجمالية للأسطح الفيزيائية للمعادن مقالة بحثية محكمة من قبل اللجنة العلمية للترقية لوظيفة أستاذ ـ جامعة حلوان.
5. عباس، راوية عبد المنعم (1998): الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار النهضة العربية، القاهرة.
6. عبد الحميد، شاكر (2001): التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق، سلسلة عالم المعرفة العدد 267، المجلس الأعلى للثقافة والفنون الآداب الكويت.
7. عفيفي، سهام أسعد (1992): دراسة تجريبية لاستخدام تقنيات الصلب والطرق لتنمية التفكير الابتكاري في تشكيل الحلي لطلاب كلية التربية الفنية، رسالة دكتوراه ـ غير منشورة ـ كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
8. فرحات، أسعد سعيد(2004): الأبعاد الفلسفية والجمالية لصياغة الأعمال الفراغية في النحت الحديث والإفادة منها في تدريس التشكيل المجسم، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة
9. فيشر، أرنست (1998): ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الأعمال الفكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. كوبلر، جورج (1965): نشأة الفنون الإنسانية، بيروت، لبنان.
11. لالو، شارل (1959)، مبادئي علم الجمال الإستطيقا، ترجمة مصطفى ماهر مؤسسة هنداوي القاهرة.
12. محمود،عز الدين عبد المعطي و عبد القادر، جاسم (2000)الأفراد أسلوب تشكيلي في اشغال المعادن ، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون العدد الثاني كلية التربية الفنية
13. معجم الوجيز (2004): مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية.

مراجع اجنبية:

14. Gayle Levee(2009): Learn &Master, PAINTING LESSON BOOK, legacy learning Systems, Inc All Rights Reserved BOSTON
15. Jim Drobnick2011: Journal of curatorial studies volume I. Intellect. Pristol.u.k.
16. Oppi U ntracht ,(1968): Metal techniques for craftsmen: A Basic Manual for Carftsmen on the Methods of Forming and Decorating Metals / Doubleday& company. Enc.New York.
17. TIM – McCreight (1998): jewelry. Fundamentals of metalsmithing, published in Great Britain.

موقع الكتروني :

18. http://ivaqa//.ak/Book/Hade-usa 10z.htm.